

PRESENTACIÓN DE PROPUESTAS. CURSOS DE LA DIRECCIÓN DE CULTURA.**1 - DE LA PROPUESTA****1.1 – TÍTULO DEL CURSO**

La imagen arde. El rol de la cámara en la narrativa del cine documental

1.2 – DOCENTE TITULAR

Melina Terribili

1.3 – DOCENTE ADJUNTO

Eline Marx

2 – ABSTRAC (describa la propuesta en 10 líneas)

El taller analiza el rol de la cámara en términos narrativos y dramáticos, y sus múltiples vínculos inseparables de todos los procesos y herramientas que conciernen a la realización de una película documental. El lugar del cineasta en su propia película. El documental como gesto creativo. El vínculo horizontal con lo que filmo. Cineasta, cámara y sujeto: la reciprocidad de miradas. El documental como discurso sensible del mundo. El mundo material con el que trabajamos, la realidad. La necesaria e inevitable manipulación de la realidad como acto creativo. Triangulación dirección, cámara y montaje. Los procesos creativos: La historia, la forma y la motivación de una película. La estructura dramática. El dispositivo narrativo. Retroalimentación entre ficción y documental. La aproximación con una cámara al espacio y los personajes. Aspectos técnicos y sensibles de la cámara y la imagen. Diferentes modos de construcción narrativa de un documental. El tiempo en los planos. El retrato. El conflicto. La autorepresentación. El material de archivo. La palabra. El montaje

2.1 – DESARROLLO Y FUNDAMENTACIÓN

Este taller fue creado hace algunos años para las clases regulares de la EICTV (Escuela Internacional de Cine y Televisión) de Cuba, donde todos los años imparto este taller para los

alumnos de tercer año, antes de realizar sus pre-tesis documentales. Fue creado por un lado desde una necesidad de la escuela, pero también, desde el deseo de transmitir mi experiencia, intereses e inquietudes como directora y directora de fotografía en cine documental, en relación al rol narrativo, dramático y estético de la cámara en cine documental. Al llegar a la Escuela me encontré que lxs alumnxs de la carrera de dirección de fotografía y cámara, a poco de egresar, sentían mucha inseguridad al momento de agarrar una cámara sin la presencia del director/a. Se habían acostumbrado a ejecutar órdenes pero no a pensar por sí mismxs. Eran excelentes fotógrafos en términos de manejo de la luz, lentes, encuadres, creación estética, pero no podían tomar decisiones por sí mismxs. El taller marcó una experiencia reveladora, y lxs preparó para fotografiar sus pre-tesis, muchas de las cuales han estado presentes en los festivales más destacados del mundo. Creo fundamental que todo cineasta, debe conocer y aprender la importancia narrativa de la cámara en cine documental, debido a que generalmente y como mencionaba anteriormente, las clases de Dirección de Fotografía en cine se centran en los aspectos técnicos de la luz y la cámara, dejando en un segundo plano u omitiendo, el rol narrativo. Me refiero a la consciencia de la forma en que se filma en términos dramáticos y la relación con la dirección y el montaje del material filmado. A su vez, enfatizar en la relación inseparable del/la directora con la cámara en cine documental, ya que es el o la directora quien también hace cámara generalmente en su propia película. Pero el taller también entrena a los cineastas para poder trabajar como directores de fotografía y cámara para otros directores, teniendo los conocimientos que este taller propone, aportando solidez a su trabajo. Ambos roles son los que desempeño hace muchos años como directora y directora de fotografía en el campo profesional del cine, donde realizo la cámara de mis propias películas, pero también, realizo la dirección de fotografía y cámara para otras películas. En esta práctica, experiencia y estudio, entendí lo imprescindible que es a su vez el conocimiento del montaje. Al filmar ejercemos tres prácticas conscientes en simultáneo: lo que miramos y retratamos que involucra a la cámara; el sentido de estas imágenes para la película que involucra a la dirección; la temporalidad, la revelación en un plano, los elementos simbólicos y poéticos, los encuadres, y la construcción de una escena (entre otros) que involucra al montaje.

Durante el taller aprendemos y reflexionamos a partir de una vastedad de conceptos que van desde la concepción de la idea y la construcción del lugar del cineasta en su propia película, pasando por los procesos creativos de trabajos previos al rodaje, el rodaje, y luego las formas posibles de montaje de una película. Y por último el vínculo con el espectador. Incorporo a las clases fragmentos de películas documentales de todo el mundo que son obras excepcionales.

2.2 – PROGRAMA

CLASE 1

El lugar del cineasta en su propia película. El documental como gesto creativo. El vínculo horizontal con lo que filmo. Cineasta, cámara y sujeto: la reciprocidad de miradas.

El documental como discurso sensible del mundo. El mundo material con el que trabajamos, la realidad. La necesaria e inevitable manipulación de la realidad como acto creativo.

La historia, la forma y la motivación de una película. La experiencia vivida como camino de creación de un documental, la transformación de las cosas, de la realidad y de la propia historia. La revelación y la rebelión de los personajes. La tensión entre el deseo del cineasta y

lo que filma. El pacto de convivencia y el aprendizaje adquirido. La construcción de un vínculo único e irremplazable entre el cineasta y sus personajes. La imagen de la película finalmente les pertenece a ambos.

Alessandra Sanguinetti (Nueva York 1968) – Fotógrafa

“La fotografía nació para mí como una forma de no perder nada. Apenas me di cuenta que me iba a morir pedí una cámara”.

Reflexión y análisis de su obra fotográfica documental a lo largo de más de 20 años con Belinda y Guillermina, donde la autora registra la niñez, adolescencia y adultez de dos primas atravesada por la vida rural en donde viven. La autora comparte su experiencia. De este registro nacen los ensayos “Las aventuras de Guille y Belinda, y el enigmático significado de sus sueños” y “Las aventuras de Guille y Belinda. La ilusión de un verano eterno”.

“En mis fotografías hay un elemento de ensoñación porque creo que esa es también mi forma de ver el mundo.”

Registrar el paso del tiempo. La relación entre el registro documental, la muerte y la memoria. La experiencia y el vínculo de la fotógrafa con sus personajes, las formas que elige retratarlas. La transformación del registro conforme la transformación de sus vidas.

La retroalimentación entre documental y ficción. La grieta por donde se cuele la ficción en el documental le da su sentido de verdad y significancia. El documental es una forma de ficción. Habitar la película, alterar la realidad con nuestra presencia y la de la cámara.

Los orígenes del cine documental en la época del cine mudo. Su vanguardia estética y narrativa. El cine verdad y el cine de montaje: las dos corrientes del cine documental mudo que exploran un cine político. Sus mecanismos de realización fundamentados en decisiones técnicas, estéticas, ideológicas y éticas. La irrupción del cine sonoro y el control discursivo de la industria cinematográfica como modelo hegemónico: el triunfo del lenguaje de la ideología dominante.

La progresión técnica de los equipos y cámaras de filmación crea una expansión del cine documental en la era del cine sonoro. Los camarógrafos se vuelven cineastas y los cineastas camarógrafos. Tras la censura de la industria comercial crece el lenguaje del cine documental en su marginalidad.

Fragmento de la película “La vida al descubierto” de Dziga Vertov (1924). El poder de narración de las imágenes a través del lenguaje de la cámara y la ausencia de la palabra hablada. Arde la imagen de Georges Didi-Huberman. Ver sabiéndose mirado, concernido, implicado. Habitar esa mirada, hacer de ella una experiencia y un aprendizaje. Por lo contrario el cliché visual desencadena el cliché lingüístico. La imagen como huella del tiempo que quiso tocar y de otros tiempos suplementarios. La imagen arde con lo real. Arde por el deseo, la intencionalidad, la enunciación y la urgencia que manifiesta. Arde por la destrucción de la que se escapó. Por su resplandor y su audacia. Arde por la memoria, por su vocación de supervivencia.

CLASE 2

Ejercer la manipulación sobre la realidad, desde nuestra mirada para labrar nuestro punto de vista. Filmar implica una experiencia vivida que refleja el vínculo que se ha forjado hasta

volverse único e irreplicable. Cuando filmo a un sujeto, no es al otro a quien filmo, sino quién es el otro para mí.

Ficción y documental. La única realidad que existe es la realidad fílmica. Todo film es un film de ficción, ficción de la ficción o ficción de la realidad. Un film de ficción es tan verdadero como un film documental, y viceversa, un documental es tan verdadero y falso como la ficción. Lo esencial es el efecto que produce un film, la impresión generada. Filmar en lugares reales, con personas reales no garantizan una impresión genuina de autenticidad en el material. "Alone" de Audrius Stonys. Nuevamente reflexionamos sobre el lenguaje de la cámara en la construcción de las imágenes que prescinden del relato de la palabra hablada.

Analizamos Alone y la forma en que el director construye lo que quiere contar. Una idea simple: el viaje que hace una niña para visitar a su madre en la cárcel, el encuentro con ella y su regreso; el resultado: un retrato descarnado y poético de la soledad. El valor dramático y narrativo de las imágenes. "Detrás de toda persona hay una historia fascinante" Audrius Stonys.

La deriva como proceso de búsqueda y hallazgo de una historia. Primeras aproximaciones sobre el dispositivo narrativo.

Los procesos de creación. Procesos de trabajo.

-El deseo, la necesidad. Cómo surge una idea. "El zumbido en la cabeza". Algo está destinado para ser contado por una persona (y no otra). La idea no nace por imposición externa, sino por pulsión interna.

-La idea. Comienza un camino de acercamiento, investigación, rodeos, decodificación de esa idea aun incipiente. Ejercemos nuestra creatividad, imaginación, oficio, bagaje personal, curiosidad, capacidad de asombro y de observación, ética, intuición, capacidad de reflexión y capacidad crítica.

-La búsqueda, la aproximación con una cámara. La idea sugiere una imagen mental. Necesidad de tomar contacto con nuestra historia desde una cámara. La elaboración de un teaser. Desde mi experiencia doy ejemplos de teasers de películas propias, contando la transformación de la idea a partir de la exploración con la cámara. Se comienza a establecer el vínculo. Experiencia, ensayo, observación, sensibilidad e intuición en esta etapa.

-La deriva. La búsqueda de un sentido universal. Los rodeos por la idea, la historia. Qué quiero contar, cómo lo voy a contar y por qué o para qué. Perderse para encontrar. Irse para volver. La experiencia de la deriva nos trae hallazgos. Traza un camino. Puede haber cambios de rumbos. Ejemplos de cineastas y películas.

El trabajo cinematográfico de Ben Rivers para reflexionar y analizar su forma de concebir el cine. Fragmentos de entrevistas en texto y filmadas. "La película se trata de esa relación entre esa persona y yo, y la cámara. No pretende ser una especie de retrato preciso. Yo quiero ser sorprendido por el mundo. La película que comienzas en tu cabeza casi siempre no es la misma con la que terminas Fragmentos de sus películas.

CLASE 3

-El dispositivo narrativo. La estrategia, la decisión narrativa que ayuda a ordenar los elementos e impulsa la película hacia adelante. Delimita sus fronteras temporales, espaciales y

narrativas. Influye en la forma en que voy a filmar. Traza el punto de partida y el camino a recorrer. El punto de llegada estará condicionado por múltiples factores: Los enunciados y desarrollamos. Y vemos ejemplos de los dispositivos narrativos en las películas que fuimos viendo y comentando. Analizamos dispositivos narrativos en films de ensayo de Ben Russell y Jonathan Schwartz.

-La experiencia. La experiencia vivida. El vínculo se ha domesticado. Nos ha afectado mutuamente. Origen de la palabra experiencia del latín “experientia”:

Prueba-ensayo Separación del interior - Intentar - arriesgar Afuera

Prueba-experimento

Poner a prueba una persona Peligro

Riesgo

Conducir-pasar a otro lado Perforar

Parir-producir

Descubrir – encontrar

Diferentes formas y métodos de trabajo de directores para atravesar la experiencia/ el rodaje de una película. Nicolas Philibert comparte en una entrevista su forma de trabajar. Del lado opuesto a Philibert Maite Alberdi. Analizamos parte de su obra y su forma de trabajar. Analizamos otra forma de trabajo con “Los niños lobo” de Otavio Almeida / Pre-tesis documental de la EICTV en la fui su asesora de cámara. Entrevista con Otavio.

-La revelación. Permitir que lo que filmamos se nos revele ante la cámara. La revelación ocurre en el proceso en el que transcurre la filmación, pero también en el interior de los planos. El ritmo en la fotografía y el lenguaje cinematográfico según Sergei Dvortsevov. Filmar la energía. El trabajo con su camarógrafo. La construcción de una escena o una situación. La asociación y decodificación de las imágenes que filmo en términos narrativos.. El uso de la información en términos dramáticos.

CLASE 4

-La despedida. El cine como peregrinación. Fragmentos de conversación entre Marta Andreu y Andrés Di Tella. El cine y el pensamiento de Jean-Louis Comolli. El maestro. La transmisión. La peregrinación como movimiento, transformación y despedida. La muerte y el relevo.

-Jean Louis Comolli “Si una imagen no tiene quien la mira, morirá. Está destinada a desaparecer.” Reflexiones del autor sobre la fabricación y el destino de las imágenes. El mundo contemporáneo fabrica millones de imágenes pero no crea espectadores. Con la aparición del sistema analógico y digital el cine documental experimenta un cambio sustancial: filmar sin límite temporal. El nuevo sentido de la palabra filmada en este cambio en la forma de registro que la libera de las restricciones. El significado político de este cambio. El tiempo permite la libre manifestación de la palabra, su forma de enunciación, la libre asociación de ideas y la formulación del pensamiento. Pero a su vez el avance tecnológico de las cámaras permite también disociar la imagen de su naturaleza propia, incluso de su lugar de origen en que fue filmada. Ya no es el ojo humano, la sensibilidad de quien filma lo que determina la composición de la imagen sino su posterior trabajo en una sala de post producción. Se pone en peligro y se quiebra el vínculo entre el cuerpo y espacio en que es filmado, el vínculo entre quien filma y es filmado. La forma de fotografiar y mirar la luz, de la forma de habitar el mundo de los seres humanos. El cine dejar de ser para ser espectáculo. El lenguaje se ve amenazado. El lenguaje de la cámara.

-Ben Rivers. "Dos años en el mar". Fragmentos de la película. Entrevistas del director sobre su relación fundamental con los espacios y el paisaje donde filma. Su relación con el protagonista, su intención de filmar la relación con el tiempo que tiene su personaje. Cómo trabaja los elementos simbólicos en su película. Su concepción de retrato en la película. Cómo lo construye. Las decisiones estéticas de la imagen de la película. La ficción en su documental.

-El sistema de representación en el documental. "El directo es el lugar de fabricación del cine: en la fabricación de todo filme (y de toda ficción fílmica) hay un momento que le concierne al directo. De la importancia que se le otorgue a ese momento (para el film el momento de su "verdad") depende la superación o no del sistema de representación." J.L Comolli. El cine de ficción industrial americano trabaja por lo contrario con la repetición e imitación. Los procesos se duplican, no se crean. En el cine documental el acontecimiento no pre-existe al film.

-Problemas de representación en el cine documental. Por qué una película no llega a involucrar al espectador. Cartas de los espectadores de Tarkovsky a su autor. Reflexiones de Tarkovsky sobre la relación entre las películas y los espectadores.

-Experiencias propias en rodaje como directora de fotografía para otros directores. La cámara y los personajes. La relación con el o la sonidista. La relación con el o la directora. La cámara y los espacios, el campo de trabajo. El oficio del o la directora en relación a la triangulación: dirección, cámara, personajes. El trabajo detrás de la cámara en esta triangulación.

-La cámara: La luz - El encuadre - La distancia focal - La sensibilidad - La composición

- El color -La longitud en la escala de grises - Los movimientos de cámara - La atmósfera - La textura de la imagen.

-El fuera de campo. Su sentido narrativo y dramático. Su relación con el encuadre. Con el sonido. Con el montaje.

-El plano. El tiempo de los planos. Su temporalidad. Su transformación interna. Su curva dramática. Los planos construyen la escena. Diferentes formas de construcción de una escena. Los cambios de plano en una escena. Los momentos muertos, los baches. Los posibles errores al cambiar de plano, sin que éste haya terminado aún. La distancia de la cámara y los cambios de plano. Proteger, cuidar la escena sin romperla. Comodidad-incomodidad. Los planos fuertes-los planos pasivos. La capacidad de observar lo que ocurre dentro del plano. La espera. Ejemplos.

-A. Tarkovsky. Sobre la imagen cinematográfica. Textos escogidos de "Esculpir el tiempo".

CLASE 5

-El dispositivo narrativo y su relación con las decisiones en la forma de trabajar con la cámara. El uso de lentes de distancia focal variable. El uso de lentes fijos. Ventajas y desventajas. El cambio de lentes en la escena. La complicidad del sonidista. La comunicación visual. Cuando termina un plano. Los momentos previos y posteriores a la "acción". Aprender a reconocer la tensión dramática dentro de un plano. Los paneos y su forma narrativa. El plano secuencia. La continuidad temporal. La elipsis. El corte. La fragmentación. Ejemplos.

-La improvisación de la cámara y las reglas del juego. Mirar dentro y fuera del visor de la cámara. La mirada paralela. Los conocimientos de montaje para tomar decisiones.

-La auto-puesta en escena o la auto-representación. La conciencia de ser filmado. La imagen que construye el personaje de sí mismo, la tensión entre lo que muestra un personaje y lo que no puede ocultar inevitablemente. Filmar esa transformación. Capturar la esencia de una persona a partir de su apariencia.

-El retrato filmado- Marta Andreu. Reflexiones sobre el retrato en la pintura. La idea central del retrato. El retrato implica una ausencia y una muerte. El retrato no intenta parecerse al retratado sino sustituirle. El retrato memoria. El retrato deriva. El retrato paisaje. El retrato espejo.

-El cine de María Álvarez. Fragmento de sus películas. Entrevista a María realizada con ella para este taller. Su forma de filmar. No hay aproximación posible sino es con una cámara. El primer día de filmación. La importancia de esa primera relación entre sus personajes y la cámara. Su relación con ellos. Su forma de convivir a su lado, de vivir a la par de ellos. La interacción de los personajes con María detrás de cámara. El uso "amateur" de la cámara que le permite total libertad. El montaje como etapa de escritura del film. Los procesos de post-producción.

La Palabra

El uso dramático y narrativo de la palabra en cine documental. Nunca como vehículo de información como fin en sí mismo. El proceso emocional de la palabra frente a los otros, frente a la cámara. Es importante lo que dice una persona pero lo que la singulariza y le da el valor dramático es cómo lo dice. Qué le ocurre al hablar. Generar las condiciones necesarias para que esto ocurra. La escucha atenta. La voz en off. La voz en on. El texto como vehículo de la palabra. La relación entre la palabra y la imagen. La creación de un nuevo sentido a partir de la relación entre la palabra y la imagen. Analizamos y reflexionamos sobre las distintas formas de uso de la palabra a partir de fragmentos de las siguientes películas.

"Adiós amigo mío, sin gestos, ni palabras". De José Luis Torre Leiva. "La vida moderna" de Raymond Depardon.

"12 días" de Raymond Depardon.

"En el camino ocasionalmente vislumbre breve destellos de belleza" de Jonas Mekas.

CLASE 6

El uso de la palabra en cine documental. Continuación de posibles ejemplos.

"Tempestad" de Tatiana Huezo.

"News from home" de Chantal Akerman "Ausencia de mí" de Melina Terribili. "12 Jours" Raymond Depardon

"Sans soleil" De Chris Marker.

El conflicto

Teoría del conflicto central de Raúl Ruiz. La forma de estructurar los relatos en el cine hegemónico industrial en función del conflicto central, de un choque de fuerzas, de una confrontación. La banalidad que producen este tipo de relatos. La defensa de un cine que prescinde de estas fórmulas, que posa su mirada y atención sobre acontecimientos supuestamente intrascendentes, o secundarios para esta teoría del conflicto central. La teoría y el origen del aburrimiento. La paradoja de San Gregorio sobre el reposo y al mismo tiempo

el movimiento. La opresión del conflicto central al espectador. El carácter depredador del conflicto central.

El montaje

La relación entre la cámara y el montaje. El material filmado es la realidad fílmica de la película. Aprender a mirar el material filmado. Detectar su transformación desde la concepción de la idea. Encontrar la forma en el montaje.

Artavazd Pelechian y el montaje a distancia. Conceptos del autor sobre la teoría del montaje a distancia. Textos y reflexiones de Pelechian sobre el montaje y sobre su obra "Las estaciones". Vemos la película, aplicamos su teoría. Y lo hacemos con otros ejemplos de películas vistas en el taller.

El montaje según Tarkovsky. "Sobre el tiempo, el ritmo y el montaje" y "Esculpir el tiempo". El tiempo cinematográfico en montaje.

El ritmo dictado por la temporalidad de los planos.

La naturaleza de las imágenes guían la construcción de la película El corte de las imágenes le dan su sustancia-

La unidad del material, el sentido orgánico del material.

El orden de los planos, las escenas y secuencias: la estructura. Comprender la vida interior del material filmado.

El tiempo en un plano se siente cuando surge la sensibilidad ante una verdad determinada que emerge del acontecimiento visible registrado.

Lo que se ve en un plano no se agota en aquello que se representa visiblemente sino que insinúa algo que tras este plano se extiende de forma ilimitada, cuando hace alusión a la vida.

La construcción de la película en el espectador quien se confronta a ella según sus propias experiencias.

El documental en la ficción

Vemos y analizamos Obreras saliendo de la fábrica de José Luis Torre Leiva. Textos del autor sobre esta película, sobre su concepción, su forma de pensarla y hacerla. La relación de las actrices con el espacio. Las consignas a sus personajes. Los momentos documentales en las escenas. Los vínculos emocionales y personales entre la representación del personaje y la vida real de las actrices.

2.3- DURACIÓN

Cada clase tiene la duración de 3 horas, con una pausa en el medio de 15 minutos.

CARGA HORARIA	CANTIDAD DE CLASES
18	6

2.4- BIBLIOGRAFÍA

Arde la imagen - Georges Didi-Huberman

Cuando las imágenes toman posición - Georges Didi-Huberman La cámara opaca - Jean Louis Comolli

Poética del cine - Raúl Ruiz Atrapad la vida - Andrei Tarkovsky

Esculpir el tiempo - Andrei Tarkovsky

El montaje a distancia - Artavazd Pelechian

Pensamientos, escritos y entrevistas de Raymond Depardon, Jonas Mekas, Ben Rivers, Maite Alberdi, Chantal Akerman, José Luis Torre Leiva, Andrés Di Tella, Marta Andreu, Sergei Dvortsevov, Nicolas Philibert, Jean Louis Comolli, Ben Rusell, María Alvarez, Jonathan Schwartz, Alessandra Sanguinetti, Dziga Vertov, Deleuze.

ENVIAR ESTE FORMULARIO EN ARCHIVO WORD A : cultura@sociales.uba.ar